

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ
ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ
УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
МИСТЕЦТВ імені І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО**

Кафедра інтерпретології та аналізу музики
Кафедра оркестрових струнних інструментів

**СКРИПКОВІ СОЛО ГЕНРІХА ВІЛЬГЕЛЬМА ЕРНСТА В
СУЧАСНІЙ ВИКОНАВСЬКІЙ ПРАКТИЦІ**

Магістерська робота
Кирієнка Максима Вікторовича
Науковий керівник
Кандидат мистецтвознавства
Ягодзинська Ірина Олександрівна

Текст містить результати власних досліджень.
Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання
на відповідне джерело. Кирієнко М.



Харків – 2022

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. Творчість Генріха Вільгельма Ернста в контексті становлення скрипкової школи XIX сторіччя.....	7
1.1 Історія скрипкового репертуару та художні можливості інструменту в романтичну добу.	7
1.2 Жанр «капрису» та «етюду» в науковому дискурсі.	9
1.3 Життєвий шлях та основні напрямки творчої діяльності Г. Ернста	15
Висновки до розділу 1	17
РОЗДІЛ 2. Порівняльна характеристика інтерпретацій Г. Ернста Великого капрису «Лісовий цар» Хіларі Хан та Вадима Рєпіна.....	19
2.1.....	19
2.2 Порівняльна характеристика інтерпретацій Г. Ернста «Остання роза літа» в виконавстві Максима Венгерова та Гото Мідорі.....	26
Висновки до розділу 2	40
ВИСНОВКИ	41

ВСТУП

Актуальність теми. У **представленій магістерській роботі** одним із знакових та переломних моментів в історії музичного мистецтва – є творчість композиторів епохи романтизму, саме в цей час особливим стає розуміння митця, розширюється коло образів, урізноманітнюється палітра композиторських засобів. Усі ці зміни стосуються різних творів з різноманітними жанровими дефініціями, а також інструментальними вирішеннями. Зокрема, наша увага зосереджена на скрипковому репертуарі, який значно розширився в образному та технічному планах. Одним із яскравих та мало досліджених представників цієї доби був австрієць Генріх Вільгельм Ернст (1814 – 1865). Його скрипкові твори (писав виключно для скрипки) становлять золотий фонд скрипкового репертуару, оскільки в них композитор зумів охопити усю глибину ліричного і драматичного змісту поряд з віртуозно-технічними завданнями. Будучи концертуючим виконавцем, у своїх творах Г. Ернст втілює цікаві та оригінальні рішення, які дозволяють показати не тільки широкі можливості сольного інструменту скрипки, а й продемонструвати майстерність самого інтерпретатора. Серед його творів найбільш відомими є шість поліфонічних етюдів для скрипки соло, кожний з яких присвячено одному із відомих скрипачів-сучасників, також досить поширеним у скрипковій практиці є «Патетичний концерт» та окремі композиції, на кшталт жанру «транскрипції», написані по мотивам відомих тем з опер й окремих вокальних або інструментальних творів. Саме до таких творів відносяться дві фантазії на теми з опер «Отелло» Дж. Россіні та «Фауст» Ш. Гуно, варіація «Остання троянда літа», а також великий каприс «Лісний цар» оп. 26 за мотивами однойменної балади Ф. Шуберта.

Саме два останніх творів прикували нашу увагу своїм жанровим та виконавсько-технічним рішенням, адже серед виконавців дані твори користуються особливою популярністю. Вивчення цих скрипкових творів Г. Ернста, запропоноване у даній науковій роботі, знаходиться у руслі

проблем сучасного виконавського музикознавства у тій його частині, яка пов'язана з історично інформованою виконавською практикою.

Таким чином, актуальність проведеного дослідження обумовлена наступними причинами:

необхідністю розгляду скрипкового мистецтва з позиції сучасної органології;

важливістю для сучасного виконавства вивчення таких віхових творів сольного скрипкового репертуару, як Великий каприс «Лісовий цар» та етюд №6 «Остання троянда літа» Г. Ернста.

Мета дослідження – виявити особливості втілення «образу» скрипки у представлених вище творах Г. Ернста. З реалізацією зазначеної мети пов'язана постановка і вирішення таких **завдань**:

1. узагальнити органологічні характеристики скрипки як інструмента універсальних можливостей;
2. простежити і систематизувати етапи становлення концертуючої скрипки в жанрі скрипки соло;
3. запропонувати зведену характеристику використання скрипки у творчості Г. Ернста
4. виконати композиційно драматургічний аналіз Великого капрису «Лісовий цар» та Етюда № 6 «Остання роза літа» Г. Ернста
5. зробити порівняльний аналіз виконавців: Хіларі Хан, Максима Венгерова, Мідорі Гото та Вадима Репіна.

Завданням дослідження є:

-на основі опрацювання наукової літератури узагальнити відомості щодо специфіки жанру каприс

- систематизувати існуючі в літературі напрямки вивчення питань каприсів та етюдів
- опрацювати джерела, що виявляють особливості жанрової специфіки каприсів та етюдів

- надати послідовні виконавські аналізи творів Лісовий цар та Остання роза літа

Об'єкт дослідження. Особистість та творчість австрійського композитора Г. Ернста.

Матеріал дослідження склали нотний текст, аудіозаписи та відеозаписи великого капрису «Лісовий цар» та етюда №6 «Остання роза літа»

Методи дослідження. Методологічну базу дослідження складає сукупність взаємопов'язаних наукових підходів, серед яких:

- історичний, ціль якого – зобразити джерела та динаміку розвитку жанру капрису для скрипки соло;
- структурно-функціональний, пов'язаний із розумінням музичного твору як багаторівневої структури;
- жанрово-стильовий, направлений на виявлення індивідуальних рис творчості Г. Ернста на основі цілісного аналізу композиторського тексту представленого твору.

Теоретичною базою роботи являються дослідження:

- з теорії музичного стилю та жанру – С. Шип [35], Є. Назайкінський [20, 21], С. Скребков [25];
- музичної форми та фактури – Б. Асаф'єв [3], Н. Горюхіна [9], В. Холопова [34];
- окрему частину джерел складають дослідження присвячені музичному виконавству та інтерпретації – Л. Ауер [2], Л. Гінзбург [6], С. Євдокимов [10, 11], В. Стеценко [32], С. Кучеренко [17], Ядловська З. [37];
- в роботі також задіяні дослідження про творчий та життєвий шлях Г. Ернста – Л. Раабена [14], Г. Петрова [13].

Наукова новизна роботи полягає в тому, що в дослідженні вперше в українському музикознавстві прицільно вивчається Великий каприс «Лісний цар» та етюд №6 «Остання роза літа» Г. Ернста. В роботі розкривається жанрові та виконавські аспекти даних творів.

Практичне значення роботи полягає у тому, що її результати можуть бути врахованими у подальших дослідженнях концертної музики для скрипки соло. Положення і висновки дослідження можуть бути використані при складанні програм навчальних курсів «Аналіз музичних творів», «Музична інтерпретація», «Історія західно-європейської музики», «Історія виконавства», а також у виконавській практиці скрипалів, які звертаються до проаналізованих творів Г. Ернста та подальших наукових досліджень, присвячених творчості Генріха Ернста.

Структура роботи Магістерська робота складається зі Вступу, трьох Розділів з поділом на підрозділи, Висновками, Списку використаних джерел, що містить тридцять шість позицій. Загальний обсяг роботи становить сорок п'ять.

РОЗДІЛ 1. ТВОРЧІСТЬ ГЕНРІХА ВІЛЬГЕЛЬМА ЕРНСТА В КОНТЕКСТІ СТАНОВЛЕННЯ СКРИПКОВОЇ ШКОЛИ ХІХ СТОРІЧЧЯ

1.1 Історія скрипкового репертуару та художні можливості інструменту в романтичну добу.

Реформатором в скрипковому репертуарі є великий італійський скрипаль та композитор Ніколло Паганіні. Неперевершеним віртуозом романтичної епохи, який вплинув на розвиток усього романтичного мистецтва ХІХ ст., був Н. Паганіні (1782-1840). Не менш популярною, ніж виконавська майстерність, була свого часу і композиторська творчість скрипаля. Останнє відбилося на формуванні європейської романтичної композиторської школи, зробив великий вплив на Г. Берліоза, Ф. Ліста, Дж. Меєрбера, Дж. Россіні, Ф. Шопена, Р. Шумана та ін.

Новий підхід Н. Паганіні позначився на великому жанровому та стилістичному різноманітті його творчості. На той час у скрипковому репертуарі переважали жанри концерту та сонати. Н. Паганіні створив новий тип сольного романтичного концерту, збагатив форми варіаційного розвитку, переосмислив жанр «каприччо», дав шлях розвитку інструментальної мініатюри. » та ін), п'єси типу «Cantabile» і «Perpetuum mobile» відображають нове розуміння інструментальної музики, будучи втіленням нового музичного стилю. Крім скрипкових творів, що займають центральне місце в його творчості, Паганіні створював п'єси для гітари, струнного квартету та квартету струнних інструментів з гітарою та ін.

Н. Паганіні справив справжню революцію в скрипковій грі. Як зазначав І. Ямпольський, вже в ранній період творчості для Паганіні було характерне застосування «ігри флажолетами та ефектів натуралістичного звуконаслідування», хоча це і суперечило еталонам музичного смаку та «суджень» того часу. пальцями лівої руки, що був акомпанементом мелодії, що виконується смичком. Такий підхід багато в чому сприяв пошукам

Паганіні нових елементів і рішень в конструкції інструменту, таких як потовщення струн, зміна вигину підставки, нова форма смичка і т. д. Зокрема, використання смичка конструкції Ф. Турта (з увігнутою тростиною) дало можливість розвитку ударних, підстрибуючих, летючих і т.д. п. штрихів, практично не здійснених смичком, що застосовувався при грі на віолах.

З позицій романтичної віртуозності Паганіні розвинув і переосмислив інші технічні інновації Локателлі. Насамперед, це розширення використання діапазону скрипки до 17 позиції, а також прийом «кругоподібного» руху пальців лівої руки, нововведення в смичковій техніці: «перекидання» смичка через кілька струн, штрих «рикошет» і т.д. Так, досить традиційні стрибки смичка отримують у Паганіні нову якість за рахунок контрастного протиставлення далеких регістрів, що надає звучанню рельєфність і динамічність.

Проте, творчість скрипалів-сучасників Паганіні досі не отримала належного розгляду в дослідницьких роботах. Ніколо Паганіні наразі залишається єдиним представником скрипкової романтичної культури, який ставав об'єктом інтересів та досліджень не лише музикознавців, а й інструменталістів, письменників та навіть режисерів. Хоча, перетворення віртуозної скрипкової мініатюри на масштабну драматичну сцену із застосуванням типових виразних засобів та технічних прийомів, покликаних реалізувати драматичний задум засобами сольного інструменту, було яскраво виражено і у творах інших композиторів романтичної доби. Звертаючись до літератури, присвяченої творчості таких скрипалів-віртуозів XIX століття, як Анрі В'єтан, Генрік Венявський, Пабло де Сарасате, Генріх Ернст, ми виявляємо значні прогалини у дослідженнях.

В історії скрипкового мистецтва значне місце належить віденській скрипковій школі кінця XVII - першої половини XIX століття, яка сприяла формуванню таких скрипалів, як Й. Йоахім, Г. Ернст, Л. Ауер, Ф. Крейслер, Дж. Енеску. Віденська скрипкова школа йде своїми витокami у виконавське

мистецтво народів Австрії, Угорщини, Чехії, Словаччини та Німеччини. Особлива заслуга у її становленні належить видатним чеським музикантам - братам П. та А. Враницьким, а також вінцям К. Діттерсдорфу та І.Шуппанцигу. Виявляючи себе в галузі сольного, камерного та оркестрового виконавства, скрипкової педагогіки та композиції, вони заклали основу, на якій надалі розквітає діяльність їхніх учнів та послідовників, серед яких виділяється Й. Майзедер, Й. Бем, Г. Гельмесбергер та його сини.

Неабияке значення у розвиток віденської скрипкової школи мали також зв'язки України із традиціями побутового музицирования австрійської столиці. Опоеизовані в мистецтві Й. Ланнера, І. Штрауса – батька та сина – творців віденського вальсу – вони збагатили новим досвідом віденських скрипалів, стимулюючи їх пошуки в галузі мелодійної та ритмічної виразності, штрихової техніки та колориту звучання.

Іншим живлющим джерелом, що визначило долю віденської скрипкової школи, є зв'язок її представників із творчістю Й. Гайдна, В. Моцарта, Л. Бетховена та Ф. Шуберта. Багато їхніх сольних, камерних та симфонічних творів отримали життя завдяки виконавчій творчості представників названої школи.

Оскільки пізня класична та рання романтична епохи характеризувалися виходом на перший план концертуючого соліста-віртуоза та більшими можливостями смичка та сили звуку скрипки, був активний розвиток етюдів саме як концертного твору. Впродовж цього часу концертний етюд, виконання якого з самого початку передбачалося сценічним, став цілком відмінним від технічного етюдів.

1.2 Жанр «капрису» та «етюду» в науковому дискурсі.

В історії музичного мистецтва, зокрема скрипкового репертуару, значне місце посідають жанри етюдів та капрису, які насамперед, репрезентують технічну базу будь якого виконавця. Зміст таких жанрів продиктований інструктивними цілями, направленними на формування ігрового апарату

виконавця. Як правило, етюди направлені на відпрацювання одного виду певної техніки і мають суто конструктивне значення, натомість каприс у більшості випадках висуває перед виконавцем не тільки технічні завдання, а й змістові, художні. Проте варто не забувати, що саме композитори ХІХ століття в жанрі етюд ставили й художні завдання, наприклад фортепіанні етюди Ф. Шопена, тим самим наближаючи суто технічну вправу до п'єси розгорнутого змісту. Етимологія слів підкреслює консервативність першого та більшу свободу другого: каприс – італ. *capriccio*, фр. *caprice* – забаганка; етюд – фр. *etude* – вчення, вивчення. Серед музикознавців питанням історичної еволюції представлених жанрів, особливостей їх композиційно-стильової динаміки в контексті композиторської творчості розглядають А. Мельник [7, 8], В.Третяченко [18], С. Нестеров [11, 12], Р. Хатинова [21].

І. М. Ямпольский дає визначення каприса як інструментальної форми, в блискучому віртуозному стилі. [Ямпольський, стб.710]. Для багатьох каприччіо типовим є причудлива зміна епізодів, настрою. В ХVІ столітті каприсом називалась багатоголосна вокальна п'єса мадригала. В кінці ХVІ на початку ХVІІ століття термін «Каприс» приміняли по відношенню до різного роду поліфонічних інструментальних п'єс, частіше вільного написання, близьким до канцони, фантазії, прелюдії і токати. В 1618 році В. Преторіус визнав каприс як вільна, імпровізаційна фантазія, не зв'язана з установленою схемою тематичного матеріалу. «12 каприччіо» для органу Дж. Фрескобаьді (1624) представляють собою яскраві поліфонічні п'єси в віртуозному стилі, у своїй ремарці автор потребує від виконавця «огню в виконанні». «Причудливе каприччіо» для скрипки соло К. Фарина (1627) – це серія програмно-ілюстрованих жанрових сцен в народному дусі, в яких використані прийоми натуралістичного звуконаслідування. На початку 18 століття І. С. Бах створює для клавіру своє програмне «Каприччіо на від'їзд улюбленого брата». П. Локателлі («Мистецтво скрипки», 1733), як і інші скрипалі 18 століття, розумів каприс по іншому – як імпровізаційну каденцію, яка дозволяє виконавцю показати багатство своєї музичної

фантазії. До такої трактовки жанру каприса пізніше дотримувався В. А. Моцарт. Француз А. Фюрт'єр, згадуя в 1690 році в своєму «Універсальному словнику» жанр каприс, писав «про силу генія, свободу композиції, причудливої та безпорядкової». Захоплення інструментальними каприсами, а також різного роду фантазіями і «stravaganza», тобто «незвичайними» було в XVII–XVIII століттях загальним. Композитори того часу підкреслювали, що їм особливо близькі творча фантазія, раптові знахідки, вигадки. Нове почуття навколишнього середовища, природи явилось неочікуваним для самих композиторів. На початку 19 століття Н. Паганіні в своїх «24 каприси» для скрипки соло *op. 1* надав в форму каприса новий зміст, створивши художні твори, в яких гра з труднощами поєднується з багатством музичної думки. В майбутньому в скрипковій літературі каприс близький до етюд, скерцо. В оркестровій музиці XIX століття каприс подібний до фантазії і рапсодії, являється п'єсою з яскраво вираженою окраскою музичного матеріалу.

А. Мельник вказує на тісне переплетення двох жанрів (етюд та капрису), «Існують етюди, які автори позначають як каприси, та каприси, що позначені як етюди. Наприклад, збірка П. Роде так і називається – “24 каприси у формі етюдів”, або ж “Етюди-каприси” *op. 10* Г. Венявського, відомими є “24 етюди-каприси” Е. Соре», продовжуючи авторка говорить, що «споріднені жанри можуть і не позначатися композиторами, а лише явно відчуватися у специфічних особливостях твору, притаманних цим жанрам» [8, с. 102]. Погоджуючись, варто зазначити, що два жанри мають довгу історію становлення та кристалізації, але в даному дослідженні ми зосереджуємо увагу на особливостях та основних ознаках жанру капрису.

В енциклопедичній літературі значення терміну «каприс» подаються досить однотипно: так наприклад Дж. Ріман вважає, що «це жанрове визначення відноситься, в основному, до віртуозних одночасних або багаточастинних інструментальних творів вільної структури». У словнику Г. Римана знаходимо наступне пояснення: «Capriccio – синонім Fantasia для

фугообразних п'єс. Назва не обумовлює певної форми, а тільки вказує на те, що п'єса пікантна за ритмом та взагалі багата на оригінальні, неочікувані звороти. В наслідок цього каприччіо важко відрізнити від скерцо; п'єси, подібні до Скерцо *b-moll* Ф. Шопена, з однаковим правом могли б називатися *Capricci*. А звертаючись до «Музичної енциклопедії» можемо знайти коротке та влучне визначення І. Ямпольського: «Каприччіо – інструментальна п'єса вільної форми у блискучому віртуозному стилі» [22, стб. 710]. Таким чином, в більшій чи меншій мірі, автори підкреслюють віртуозну основу п'єси, що дозволяє виконавцям продемонструвати технічну сторону свого виконання, окрім цього звертається увага на вільну побудову, що підкреслює імпровізаційний характер. Як відомо, такий жанр дуже яскраво репрезентував епоху романтизму, в яку на перше місце висувається віртуозно-технічний тип музикування.

В підтвердження цієї думки наведемо твердження «Відомо, що XIX століття висуває на авансцену новий тип виконавця – віртуоза-композитора, який підпорядковує свою композиторську творчість особистій віртуозній майстерності. Висока техніка найбільш яскраво передається в “чистих” інструментальних жанрах, які знаходяться на межі дидактичного значення – концертних етюдів для фортепіано і скрипкових каприсів» [21, с. 199]. Як зазначає В. Третьяченко «в жанрі етюд (в залежності від ступеня узагальненості або індивідуалізації використовуваних форм та формул ігрової техніки) відбувається диференціація на інструктивні та художні (концертні) етюди.» [18]. Саме до другого типу можемо віднести жанр капрису, який широку популярність здобув у XVI–XVII століття як п'єси імітаційного складу та вільної форми, у XVIII столітті починають використовувати як каденції у скрипкових концертах. Отже, жанр капрису представляє собою вільно побудовану мініатюру, імпровізаційного характеру, яка у творчості композиторів XIX століття перетворилася в «масштабну драматичну сцену» [там само]. Важливими ознаками капрису є наявність інструктивних функцій, тобто вправи для опрацювання певного

виду техніки, окрім цього, більш яскрава образність та навіть програмність, що допомагає збагатити художній зміст цих творів. В таких п'єсах на перший план висувається концертна спрямованість, а в XIX столітті віртуозно-концертна.

Втілення усіх цих ознак можна побачити у творчості Н. Паганіні, «композитор позбавляє етюди простої інструктивності, відкриваючи нові горизонти концертного виконання» [11, с. 19]. Серед типових особливостей його стилю, закладених у каприсах, С. Нестеров виділяє наступні: масштабність викладу, велика кількість комбінованих штрихів та прийомів при досить невеликих масштабах п'єс, а також афористичність та концентрованість змісту [там само]. Таким чином, скрипкова романтична мініатюра зайняла одна із перших місць в становленні жанру загалом. Вирішуючи основні завдання такого жанру Н. Паганіні досяг нової колористичної трактовки звучання скрипки, заснованої на «повнозвучному використанні всього діапазону інструмента, різноманітних видів подвійних нот, акордів, подвійних флажолетів, піцicato, імітації ударних, відпригуючим та летуючим штрихом, глісандо, вібрації, хроматизації пасажів» [23, с. 186].

Як влучно зазначає С. Нестеров, «каприси Паганіні стали “проривом в романтизм”» [11]. І саме під впливом творчості Н. Паганіні, його манери гри формувалися майбутні покоління молодих музикантів, серед яких був Генріх Вільгельм Ернст – скрипач, альтист і композитор.

Етюд – (від франц. Etude – вчення, вивчення) музична п'єса, створена для вдосконалення технічних навиків гри на інструменті. Поняття етюд як пьєси, вивчаючи для вдосконалення техніки гри, має широкий зміст, так наприклад «Etudes de transition et 2 fantasies» Рейхи (op. 31, 1800) являє собою вправи в модуляції. Як самостійний жанр етюд отримав розвиток в 19 столітті в зв'язку з розквітом віртуозного виконавства, вдосконалення музичних інструментів. Інструктивні етюди схожі на вправи, але відрізняються від них завершеністю форми, мелодико-гармонічним

розвитком, іноді з виразним характером. Перші і дотепер використовувані у навчальній практиці збірник етюдів для фортепіано належить І. Крамеру («Велика практична фортепіанна школа» – «Grosse praktische Pianoforteshule», 1815), М. Клементі («Шлях до Парнасу» – «Gradus ad Parnassum», v. 1-3, 1817-26). Велике розповсюдження отримали етюди К. Черні («Школа швидкості» – «Shule der Geldufigkeit», op. 299, «Школа пальцевої майстерності» – «Shule der Fingerfertigkeit», op. 740, та інші). Кожний з таких етюдів частіше за все розрахований на один вид техніки (гами, арпеджіо, подвійні ноти, октави і тому подібне), рідше на 2-3 схожі, а вся збірка етюдів на комплексне оволодіння техніки. Подібні музичні твори склалися для різноманітних інструментів, наприклад – «42 етюди або каприси в формі етюдів» Р. Крейцера і «24 каприси в формі етюда» П. Роде, «40 етюдів великих труднощів для віолончелі» Д. Поппера. В XIX столітті з'являється особливий тип концертного етюда – віртуозна п'єса, створена для публічного виступу (Етюди З. Тальберга, А. Л. Гензельта та інші).

Новий етап в розвитку жанру етюд створили «24 каприси» Паганіні для скрипки соло (1801–07), які допомогли в майбутньому створити основу для фортепіанних транскрипцій Р. Шумана і Ф. Ліста. В творчості Ф. Шопена, Р. Шумана, Ф. Мендельсона-Бартольдї, Ф. Ліста, Й. Брамса етюд наділений яркою образністю, займає важливе місце в ряду з різними жанрами романтичної фортепіанної музики, тяжіння до мініатюри в прелюдії Ф. Шопена, іноді до крупної форми, основаної на принципах монотематизму у Ф. Ліста, іноді стають частиною варіаційного циклу («Симфонічні етюди» Р. Шумана, «Варіації на тему Паганіні» Й. Брамса). Такі етюди представляють характерні типи фортепіанної фактури, кожен з яких – носій характерних образних сфер. Етюди мініатюри Ф. Шопена, відносяться до більш «класичних» етюдів з фактурою остинато, і нерідко програмний етюд Ф. Ліста, оснований на більш фактурі з різноманіттям, стали еталоном для розвитку жанру в майбутньому.

1.3. Життєвий шлях та основні напрямки творчої діяльності Г. Ернста

Вільгельм Генріх Ернст (1814–1865) – «видатний віртуоз століття, представник романтичної скрипкової школи, віртуоз нового типу» [13, с. 203]. В сучасній музикознавчій літературі ми знаходимо мало повноцінних досліджень присвячених творчості австрійського музиканта-віртуоза, коротку інформацію про життєвий та творчий шлях композитора дізнаємося з невеличких енциклопедичних повідомлень та окремих статей присвячених музиці епохи романтизму. Зокрема дослідженням присвячених творчості Н. Паганіні. Так, наприклад коротка біографія Ернста представлена в очерку Л. Раабена [14]. Англійською мовою видано монографію, повністю присвячену Г. В. Ернсту [32]

Г. В. Ернст народився в Брно, Моравія, 8 червня 1812 року. Він почав грати на скрипці у віці 9 років, а з 1825 року навчався у Віденській консерваторії Gesellschaft der Musikfreunde, навчаючись гри на скрипці у Йозефа Бема та Йозефа Майседера, і композиції під керівництвом Ігнаца фон Зейфріда.

У 1828 році Нікколо Паганіні відвідав Відень. Почувши його гру, Ернст перебував під глибоким враженням від італійського маестро і мав змогу заграли перед ним. Паганіні дав 14 концертів у Відні, багато з яких відвідав, аби спостерігати за майстром. У квітні 1829 року Ернст виїхав з Відня до Мюнхена, де мав працювати в королівському оркестрі, проте Паганіні порадив йому прагнути до більших кар'єрних висот. Після цього Ернст здійснив концертну поїздку в якості скрипаля-віртуоза в тих же містах, що й Паганіні. В цілому, публіка оцінила його талант та майстерність, втім, він все ще стояв у тіні Паганіні. Це пригнітило скрипаля до такої міри, що він замкнувся у своїй кімнаті на п'ять днів. Пізніше у Франкфурті весною 1830 року Ернст зустрівся з Паганіні знов. Там Ернст дав концерт, де зіграв *Nel cor più non mi sento* Паганіні з такою точністю, яка вразила як публіку, так і

самого віртуозного скрипаля. Цей твір, як і більшість композицій Паганіні, на той час не був опублікований, а це означало, що Ернст ймовірно за все, вивчив його на слух на концертах Паганіні.

Родом із Моравії Г. Ернст навчався у віденській консерваторії у класі Й. Бема, згодом Й. Майзедера (скрипка) та композиції у І. фон Зейфрида, але фактично навчання перервалося через початок концертного турне молодого виконавця. Так само як інші скрипачі середини – другої половини XIX століття, Генрих Ернст відчув на собі потужний вплив, який викликав в романтичному столітті геній Н. Паганіні, «зародивши» нову гілку віртуозного виконання не тільки скрипкового, а й фортепіанного, альтового, віолончельного. Навчаючись у Відні, майбутній віртуоз – Г. Ернст відвідував майже усі концерти італійського маестро та навіть слідом за ним давав свої, існує не підтверджена інформація про змагання між двома виконавцями. Так, молодий артист орієнтувався на віртуозну манеру гри Н. Паганіні, що в результаті стало визначальною рисою як композиторської творчості так і виконавської майстерності.

Концертна географія Ернста є досить широкою – це Відень, Франкфурт, декілька турів по Франції, Росії та інших країнах Європи. Зокрема, період перебування у Петербурзі (програми виступів, відгуки та особливості віртуозної манери виконання) разом із Г. Берліозом детально описано в музично-енциклопедичному видання [13]. Після 1844 року жив переважно в Англії, де очолив квартет Бетховенського товариства. З 1861 року здоров'я музиканта значно погіршилося і йому довелося припинити концертне життя.

Як більшість музикантів XIX століття, став автором ряду композицій, переважно скрипкових які на сьогоднішній день складають золотий фонд скрипкового репертуару. Як істинний романтик, у кожний жанр автор вносив риси власного індивідуального стилю, свого світогляду. Він створив велику кількість творів віртуозно-імпровізаційного характеру, написаних у вигляді сольних п'єс та камерно-інструментальних, серед них: Великий каприс «Лісний цар» ор. 26, шість етюдів (кожен з яких присвячений відомому

скрипачу-сучаснику – Лаубу, Сентону, Іоахіму, В'єтану, Хельмесбергеру та Бадзіні), а також ряд фантазій, варіацій та інших мініатюр.

У своїх творах Г. Ернст культивує «фантастичне» та «химерне», в більшій мірі елегічне та піднесено-сентементальне начало, що відобразилося в системі жанрів, а також в інтонаційному багатстві скрипкового тону [13, 227].

Висновки до розділу 1

Відомо, що ХІХ століття висуває на авансцену новий тип виконавця – віртуоза-композитора, який підпорядковує свою композиторську творчість особистій віртуозній майстерності. Висока техніка найбільш яскраво передається в «чистих» інструментальних жанрах, які знаходяться на межі дидактичного значення – концертних етюдах, каприсах. Але переважання в таких жанрах тематизму нерельєфного характеру, вони сприймаються не тільки як технічна вправа, а як художньо довершений твір.

Становлення та розвиток одного з віртуозних жанрів ХІХ століття капрису для скрипки на кожному із етапів свого історичного шляху було обумовлено потребами виконавства в оволодінні новою для даного періоду музичною лексикою. Пройшовши довгий шлях кристалізації, жанр здобув свою популярність в епоху романтизму коли віртуозність та імпровізаційність, поряд з образно-тематичною насиченістю вийшли на перший план.

Жанр капрису виростає з технічно-конструктивного етюд, але поряд з технічними завданнями висуває ряд образно-семантичних. Серед композиторів ХІХ століття, які все частіше звертаються до цього жанру, назовемо А. В'єтана, Г. Венявського, Н. Паганіні. Такі зразки призначені для навчальних та концертно-виконавських цілей. Саме в цих п'єсах, в яких важливим аспектом є блискуче, яскраве виконання, музиканту надається

шанс продемонструвати власні технічні можливості та уміння артистично розкрити художній зміст того чи іншого твору.

Саме Н. Паганіні своїм циклом 24 каприси для скрипки соло відкриває скрипковий романтизм, а його послідовники розвивали та розкривали нові можливості жанру. Одним з таких композиторів-віртуозів вважається Г. Ернст, який своїми творами продовжив лінію віртуозно-імпровізаційного стилю Н. Паганіні. Будучи чудовим концертуєчим виконавцем, Г. Ернст зумів показати широку палітру скрипкових барв, розкрити весь спектр виконавсько-технічних засобів, а його твори не поступаються високою технічною вимогливістю та віртуозністю творчості його відомого італійського сучасника.

РОЗДІЛ 2. ПОРІВНЯЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА ІНТЕРПРЕТАЦІЙ ВЕЛИКОГО КАПРИСУ Г. ЕРНСТА «ЛІСОВИЙ ЦАР» ХІЛАРІ ХАН ТА ВАДИМА РЄПІНА

2.1

Інтерпретація завжди була одним із найважливіших аспектів, що дозволяла збагачувати музичну композицію новими барвами та розкривати її з різних сторін. Тому важливим моментом є вміння логічно поєднати увесь тематизм в одне ціле, не дозволити йому «розсипатися» на дрібні часточки, намагатися донести повноцінний творчий задум композитора.

Вихідні принципи, що все ж були спільними для ряду музикантів, не дивлячись на унікальність кожного виконання, залежать від естетичних принципів епохи, виконавської школи чи напрямку до якого належить інтерпретатор. Безумовним фактом являється вплив індивідуальних особливостей виконавця та його ідейно-художнього задуму, що передбачає особливий підхід до виконуваної музики та наявність власної творчої концепції для втілення авторського задуму. Мистецтво інтерпретації остаточно сформувалося у середині XVIII століття, в той час коли музична композиція та виконавство набувають все більшої самостійності, а інтерпретатору надається певна свобода в прочитанні авторського музичного тексту, і саме в яскравості тієї чи іншої трактовки та відтворені художнього задуму залежить майстерність та віртуозність виконавця.

У XIX столітті значення артиста суттєво зростає – це пов'язано із розквітом віртуозного мистецтва та зростанням ролі індивідуальної самобутності інтерпретатора при виконанні того чи іншого твору. Як правило, основними джерелами такого різноманіття прочитань слугують численні видання редакцій певного музичного опусу, обробки і транскрипції, переклади з одного інструменту для іншого, такі варіанти творів здійснені видатними виконавцями які стають в один ряд з композитором.

Великий каприс «Лісовий цар» Г. Ернста від моменту створення і до сьогодні є одним з часто виконуваних творів. Насамперед, це пов'язано з яскравістю тематизму, складною, віртуозною партією соліста, що дозволяє виконавцям розкрити увесь свій творчий потенціал та продемонструвати високий рівень майстерності. Тому перед інтерпретатором стоїть чимало складних завдань. Оскільки сам жанр каприса передбачає різнохарактерність та навіть деяку полярність, що зобов'язує виконавця швидко реагувати на зміну таких станів, що безумовно є складним фактором при інтерпретації. Кожне з виконань є надзвичайно індивідуальним та має свої неповторні риси, що проявляються у різному використанні ряду скрипкових особливостей: рубатності, алогічності та різних видів віртуозної техніки.

Як було зазначено вище, Г. Ернст був скрипалем-віртуозом, тому більшість його композицій передбачають чудову технічну підготовку та загалом прекрасне володіння інструментом. В сукупності усі ці аспекти вимагають від виконавця чималих зусиль задля відтворення художнього задуму митця.

Серед численних виконань великого капрису в мережі інтернет є чимало сучасних інтерпретацій справжніх метрів скрипкового виконавства, одними з таких є записи всесвітньо відомих скрипалів-віртуозів. (Крістоф Бараті, Вільде Франг, Керсон Лонг, Ірен Дюваль, Клара Юмі Канг та інші). Так хочеться зазначити, що більшість із них є на високому професійному рівні, кожен має у собі щось неповторне, нове, до того невідоме.

Для порівняння інтерпретації Великого каприса взято два виконання даної композиції двома видатними скрипалями – Хіларі Хан [27] та Вадима Репіна [28]. Оскільки ці виконавці належать до різних скрипкових шкіл, співставлення основних принципів трактування одного і того ж матеріалу дає змогу визначити як основні індивідуальні відмінності обох митців, так і загальні принципи, властиві для генерацій початку XXI століття.

Вадиму Рєпіну (1971) належить одне із найкращих виконань даної композиції. Відомо, що він почав займатися грою на скрипці ще з 5-ти років, а вже через пів року вперше виступив на сцені. Його наставником був знаменитий педагог Захар Брон. Вже в 11 років він завоював медаль на Міжнародному конкурсі ім. Г. Венявського (1982), а також дебютував з сольними концертами в Москві та Ленінграді. У віці 14 років (1985 рік), виступав у Токіо, Мюнхені, Берліні і Гельсінкі, а через рік – успішно у нью-йоркському Carnegie Hall.

Цікавим є ще один факт біографії В. Рєпіна, у 1989 році він став наймолодшим переможцем найпрестижнішого Міжнародного конкурсу Королеви Єлизавети в Брюсселі за всю історію. Саме після цієї перемоги до скрипалів прийшло світове визнання. Як зазначав Ієгуді Менухін після запису із Вадимом Рєпіним концертів В. А. Моцарта, це «дійсно кращий, найдовершеніший скрипаль з тих, яких я чув» [15]. Дійсно, він є доволі плідним музикантом: наприклад, платівки із записами творів у його виконанні почали виходити ще з середини 80-их років на фірмі «Мелодія». За даними електронних ресурсів, на даний момент кількість записів налічує близько 30-ти.

Хіларі Хан народилася у 1979 році у Вірджинії, з трьох років почала займатися скрипкою в рамках всесвітньо відомого педагогічного методу Сузукі в консерваторії Педобі в Балтіморі. Потім вона вчилася у Клари Беркович, пізніше Я. Бродського в інституті музики Кертіса. Їй виповнилося чотирнадцять років, коли вона дебютувала у Угорщині, граючи на скрипці Бернштейна та оркестром Будапештського фестивалю. Наступного року вона виконала концерт для скрипки Бетховена з Лорін Маазел. Незабаром відбувся її дебют Карнегі Холл, коли вона переступила поріг найпрестижнішої концертної зали в Америці у 1996 році у супроводі оркестру Філадельфії. З раннього віку Хіларі Хан завжди бажала розширити свій репертуар, на сьогоднішній день це твори які охоплюють чи не всі

музичні стилі та епохи – від барочних композицій і до сучасності. Тому твори Г. Ернста займають особливе місце у творчості Хіларі Хан.

Захоплюючий початок *Der Erlkönig* у транскрипції Ернста представляє вокальну мелодію в верхньому голосі. Особливо виявляється координація між лівою і правою рукою, що тут представляє важке завдання. Скрипаль повинен постійно перемикатися між лівим піцикато і арко, підтримуючи ритмічні тріолі і акорди.

Порівнюючи ці два виконання, одразу звертаємо увагу на одну з відмінностей в інтерпретації Великого каприса, а саме темпову характеристику. Вадим Рєпін обирає чи не вдвічі швидші темпи, ніж Хіларі Хан. Саме через це у Вадима Рєпіна більш детально передається напруга протягом усього твору. Натомість Х. Хан має більше часу щоб зберегти вокальну природу музичного твору, в окремих моментах мелодику широкого дихання і надає перевагу кожній деталі. На перший план виступає емоційність, пристрасний, ліричний тембр скрипки з точністю відтворює основний настрій музичного твору.

Варто зазначити, що вже у вступі є чимало віртуозних епізодів, які кожен з інтерпретаторів вирішує по-своєму. Так наприклад, Вадим Рєпін мислить великими побудовами, «крупними мазками», для нього виконання характерною ознакою є більш чітке відтворення ритмічної основи капрису, точне дотримання наймілкіших тривалостей, натомість Х. Хан допускає дещо вільну трактовку у дусі романтично-віртуозної стилістики. Також зазначимо, що виконавець точно дотримується ремарок у партитурі, тому і використовує *du talon*, різку акцентуацію, динаміку в межах *f* – *ff* та експресивні, дещо різкі штрихи, що передають весь спектр емоційного стану, наприклад переживань. Також, порівняно із американською колегою, він набагато менше використовує вібрато, що значно впливає на тембр та загальний характер звучання. У другому такті В. Рєпін нижній голос грає з прискоренням до третьої долі, щоб більше зацентувати увагу на цій ноті та збільшити напругу перед піцикато. Завдяки більш швидкому темпу в нього

краще вдається зберегти напругу на ноті соль, яка звучить протягом чотирнадцяти тактів. В тринадцятому такті з'являється динаміка *pp* після *f*. З самого початку твору В. Репін робить невелику цезуру, тим самим підсилює різку зміну динаміки.

Весь твір є надзвичайно віртуозним: тут переважає гра подвійними нотами, яка чергується із трьох та чотирьох голосними акордами, *pizz.* лівою рукою, кожен з яких у виконанні скрипаля показує щось нове. Натомість Хіларі Хан на початку твору грає метрично і зберігає напругу завдяки динамічним відтінкам та вібрації головних нот.

Великий каприс побудований на двох контрастних темах, які є надзвичайно складними для інтерпретації, оскільки містять два протилежних образи: перший – образ самого лісового царя, другий – образ смертельно хворого хлопчика. У виконанні Х. Хан це поєднання є надзвичайно контрастним. Епізоди с темою лісового царя в неї звучать надзвичайно плавно, із теплим невимушеним тембром. Особливо це помітно в середині твору, де Г. Ернст варіює тему лісового царя, використовуючи флажолети: для Вадима Репіна характерними є дзвінкий та дещо холодний тембр, а Хіларі Хан навіть попри дещо характерну для флажолетів пустоту звучання намагається наповнити її емоціями (знову ж таки за будь-якої можливості використовує вібрато). Х. Хан грає флажолети більш протяжно, що додає вокальної основи інструментальній мелодиці. Тут темпові показники виконавців значно зближуються, а в загальному манера виконання теж є досить подібною.

В темі хлопчика (т. 73 – 79) Хіларі Хан набагато більше зберігає напруженість завдяки більш довшій тривалості нот та вібрації, ніж В. Репін, що на наш погляд надає звучанню більшої драматизації, гостроти. Така трактовка є ближчою до розкриття самого образу та напруженого художнього змісту. Другий епізод теми лісового царя верхній голос Хіларі Хан грає більш протяжно, що надає більшій пластичності усіх

мелодичних ліній та спрямованість музичного розвитку для втілення одного музичного образу та створення ще більшого ефекту контрастності.

Завершується каприс віртуозними подвійними нотами та чотирьох голосними акордами, які Х. Хан виконує чітко та невимушено тим самим доводячи твір до логічного завершення. В. Репін завершує твір досить стрімко, не втрачаючи початкового темпового імпульсу, з досить відчутною агогікою з темповими та динамічними акцентами в структурно-тематичних точках.

Висновки до розділу 2

Отже, в інтерпретації Х. Хан та В. Репіна Великого капрису Лісовий цар Г. Ернста є чимало оригінальних та неповторних знахідок, які передусім стосуються принципу побудови композиції, розстановок акцентів, штрихових нюансів. Феноменальна техніка, невимушеність виконання сприяють захопленню та значній популярності даної інтерпретації серед любителів як творчості виконавців, так і самого композитора.

Г. Ернст, австрійський композитор-віртуоз, як представник романтизму у своїй виконавській та композиторській практиці зумів репрезентувати жанрово-тематичне коло епохи XIX століття. Серед значної кількості скрипкових творів, одним з найвідоміших поправу вважається Великий каприс «Лісний цар» для скрипки соло, написаний на основі однойменної балади Ф. Шуберта (так званий переклад (транскрипція) вокально-інструментальної балади). Зберігаючи загальні музично-тематичні рамки твору, Г. Ернст зумів передати своє бачення та особливості партії фортепіано та голосу за допомогою одного інструменту – скрипки.

Як зазначають критики, це один з найважчих творів не тільки XIX століття, а й сучасності. Наявність його в репертуарі провідних віртуозів світу свідчить про неабиякий талант та віртуозність артистів.

В нашій роботі були представлені два такі виконавці – Хіларі Хан та Вадим Репін, кожен з яких зумів знайти особливі та індивідуально-стильові

знахідки в інтерпретації капрису Г.Ернста. Кожен з них по особливому відчуває композиційну форму твору про що свідчить розстановка акцентів, дотримання тих чи інших темпових рамок, штрихова палітра. Усі ці параметри розкривають кожного з цих виконавців як неповторного віртуоза, який наряду із технічно-конструктивними особливостями на високому рівні втілює образно-емоційний зміст.

РОЗДІЛ 3 ПОРІВНЯЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА ІНТЕРПРЕТАЦІЙ Г. ЕРНСТА «ОСТАННЯ РОЗА ЛІТА» В ВИКОНАВСТВІ МАКСИМА ВЕНГЕРОВА ТА ГОТО МІДОРІ

2.1 Етюд I

Перший етюд циклу призначено Фердинанду Лаубу – чеському скрипалеві і композиторові, який жив у 1832-1875 рр. Лауб був відомий за життя скрипаль. Він був концертмейстером Веймарського оркестру після Йоахіма, де він і Ліст разом грали камерну музику. Лауб часто організовував концерти камерної музики. (як і Гельмесбергер, якому Ернст присвятив свій п'ятий етюд). Лауб виступав із багатьма видатними виконавцями того часу, зокрема з Кларою Шуман, Антоном Рубінштейном і Йосипом Йоахімом. Він також привернув увагу Х. В. Ернста та Берліоза. Лауб мав чудовий технічний репертуар, до якого входили концерти Мендельсона, Йоахіма, Ернста та Паганіні. Чайковський присвятив Лаубу свій третій струнний квартет в якості подяки за виконання його перших двох струнних квартетів. Лауб славився своїм чудовим тоном і віртуозністю.

Ернст позначив перший етюд «*Rondino scherzo*» та «*Con spirito*». У творі часто зустрічається чверть із крапкою в рамках розміру 6/8 у легкій, танцювальній атмосфері.

Серед спеціальних завдань для лівої руки – акорди з незручною розтяжкою пальців через положення другого пальця; уривки, які вимагають чіткості артикуляції, беззаперечно мають виконуватися ковзаючими рухами кисті по грифу при зміні позиції. Спеціальні теми для правої руки: швидке чергування між одним акордом смичком вниз і двома штрихами стакато вгору; тонке регулювання кута смичка через складність кількох голосів. Цей етюд написано у складній двочастинній формі, де два розділи мають контрастні настрої та технічні вимоги. Цей етюд закінчується кодою, що поєднує матеріали розділів А і В.

Серед найважливіших задач при виконання цього етюд – проектувати мелодію, дозволяючи акомпанементу залишатися на другорядній позиції.

Необхідно показати контраст між двома різними розділами: ритмічний та енергійний розділ А проти ліричної мелодії з безперервним акомпанементом шістнадцятих нот в розділі В. Цей етюд вимагає багато технічності та сили пальців, що є однією з ознак гри на скрипці Фердинанда Лауба, і, ймовірно, причиною, з якої Ернст зробив цю присвяту.

Етюд II

Цей етюд присвячено Просперу Сентону, французькому скрипалю і композитору, який жив у 1813-1890 рр. Сентон був здобув освіту в Тулузі, а пізніше, коли йому виповнилося 18 років, почав навчатися в Паризькій консерваторії та грав з оркестрами Société des Concerts та Opéra. Коли йому було 32 роки, він оселився в Лондоні і присвятив 45 років королівській Королівській академії музики. Його друзі заснували стипендію Сентона в пам'ять про його відданість школі. Фінансування цієї стипендії було використано для вивчення камерної та оркестрової музики, а також для спонсорування зростаючих місцевих оркестрів в Великій Британії.

Це короткий твір, який має темпову позначку має позначки «Allegretto» та нюанс «Con grazia» на початку. У ньому акорди супроводу виконуються на слабку долю; граціозна танцювальна атмосфера.

Специфічні прийоми для лівої руки: артикуляція стакато створює простір для пальців лівої руки; подвійні ноти на флажолетах; одночасне виконання арко та пальцевого піцicato лівої руки (потрібно розтягнути три пальці). Серед прийомів для правої руки – сильні долі, які відтворюються неінтуїтивними смичками вгору, зворотний напрямком смичка через акорди в супроводі на слабкій долі; різний тиск на смичок для подвійних нот на флажолетах; акцентована послідовність акордів на смичок вниз.

В основі фактури цього етюду — мелодійна лінія в супроводі акордів на слабкій долі. Форма п'єси – репризна тричастинна АВА. В основі теми першого розділу – вісімки на стакато у сталому ритмі. Середина – більш лірична та кантиленна, але зберігає ритмічну частину акомпанементу на слабкій долі. В репризі основна тема повторюється двічі. Ернст додає ще

одну технічну задачу для повтореного розділу рівень техніки до повторного піцикато лівої руки. Етюд II закінчується кодою. Мелодія проводиться у нижньому голосі. В останніх двох тактах твір закінчується на флажолетах та піцикато, що є різким динамічним контрастом до *fortissimo* акордів, що звучали до цього, і підсумовує основні технічні проблеми, згадані раніше. Цей твір починається і закінчується у дещо «балетному характері», з грайливим і легким ритмом.

Під час відтворення акордів, схожих на ті, що були у попередньому етюді, усі ноти слід грати майже одночасно. У цьому випадку, оскільки нота сопрано також є частиною акорду, а динаміка зростає до *fortissimo*, швидкість і тиск смичка повинні збільшуватися, коли він торкається верхньої ноти, щоб виділити лінію сопрано. Підводячи підсумок, незважаючи на згадані технічні задачі, важливо об'єднати всі техніки задля створення приємного та легкого танцювального образу.

Етюд III

Йозеф Йоахім (1831-1907), якому присвячено цю п'єсу, був австро-угорським скрипалем, композитором, диригентом і вчителем. Йоахім за життя був відомим скрипалем, а його талант був визнаний вже з років дитинства, у віці 12 років. Його навчали Бом і Віотті, обидва ці вчителі були прихильниками класичної французької школи. Йоахім був також близьким другом багатьох композиторів, що могло бути причиною того, що його вважали найкращим інтерпретатором другої половини XIX ст. Такі характерні прийоми для Йоахіма, як витончене володіння рубато, довгоарочне фразування та його ощадливе використання вібрато є обов'язковими елементами в цьому етюді, і, можливо, Ернст вирішив присвятити його працювати Йоахіму саме тому. Сам Ернст вважав цей етюд найкращим у всьому циклі [Rowe].

На початку твору Ернст позначив «*Allegro moderato e tranquillo*» та «*Terzetto*». В ньому застосовані подвійні ноти терціями і секстами, а також

присутня дуже лірична та аріозного типу мелодійна лінія. Це ніби любовна поема Ернста до свого дорогого друга і колишнього учня Йоахіма.

Етюд включає в себе наступні технічні задачі: послідовні подвійні ноти по руху «золотого ходу валторн»; стабільність смичка в ліричній темі; повні акорди, які виконуються природною зміною смичку — вниз, вгору, вниз, вгору, щоб виразити вокальну якість мелодії; дві представлені окремо та об'єднані в т.26, як дует, який грає одна скрипка. Кожна тема може функціонувати як мелодію чи акомпанемент і навпаки. Якщо просто слухати записи без слідкування по нотах, звучання схоже те, ніби дві скрипки акомпанують одна одній, одна грає на верхні подвійні ноти, а інша грають нижні шістнадцяті ноти. Ернст розширив можливості поліфонічних фактур на мелодійному інструменті.

Отож цей етюд вимагає високої точності обох рук. Взагалі необхідним тут є ніжний дотик, адже техніка повинна служити музиці, а не навпаки.

Етюд IV

П'єса має присвяту Анрі В'єтану — бельгійському скрипалеві і композитору, який жив у 1820-1881 роках. В'єтан навчався з батьком з чотирьох років. Його батько був музикантом-аматором і суворим наставником скрипкових студій Анрі. Вперше на публіці Анрі виступив у віці шести років. Він продовжував свою виконавську кар'єру протягом усього життя і подорожував по всьому світу, ставши досить відомим виконавцем. Після повернення зі США в 1871 році він прийняв звання професора Брюссельської консерваторії і був ключовою фігурою в розвитку та успіху бельгійської скрипкової школи. Ізаї, один з його найвідоміших учнів є також втіленням цього успіху. В'єтан був знаменитим рівністю його пальців і тону. Він зміг досягти виконання більшої кількості нот на одному русі смичка, ніж зазвичай це роблять інші скрипалі. Можливо, це було причиною того, що Ернст обрав В'єтана для присвяти четвертого етюд цього циклу.

Цей етюд має позначку «Allegro risoluto». Він містить шістнадцяті ноти у арпеджованому візеруноку.

Для лівої руки тут присутні такі технічні виклики, як необхідність витонченості в артикуляції задля виконання згаданих шістнадцяток; інтонація для арпеджіо включає повторення ламаних акордів. Спеціальні технічні задачі для правої руки: в акордах, де висота не відповідає порядку струн, смичком треба грати на струнах одночасно; рикошет для ламаних акордів.

Звичайна проблема для скрипалів — грати швидкі ноти з чистою артикуляцією. Коли багато нот грають легато одним смичком, а не деташе, то чіткість матиме тенденцію бути недостатньою. Наприклад, якщо має бути дванадцять нот одним рухом смичка, смичок потрібно розділити на дванадцять частин з кожною нотою на $1/12$ смичка. З такою обмеженою частиною смичка відведеною для кожної ноти, це може розмити індивідуальність кожної окремої з них, якщо тільки пальці лівої руки не зіграють точно і зважено. Тому артикуляція і чіткість в лівій руці має вирішальне значення.

Ліва рука повинна підняти кожен палець, коли закінчить відтворювати кожну ноту, щоб уникати будь-якого перекриття. Це тренує незалежність пальців лівої руки, запобігаючи нотам звучати розмито разом. Інтонація – ще один виклик для цього твору. Весь етюд в основному побудовано на арпеджіо. Інтонація для арпеджіо має вирішальне значення, оскільки це поділ акордів, і, отже, резонуватиме та проектуватиме як звук акорду.

Етюд V

Даний етюд присвячено Йозефу Хельмесбергеру (1828-1893), віденському скрипалеві і диригенту. Хельмесбергер навчався разом із батьком у Віденській консерваторії. В сімнадцять років він був солістом оркестру Hofoper. Коли йому був двадцять один, він заснував провідний віденський струнний квартет — квартет Хеллемесбергера і співпрацював з багатьма відомими композиторами, такими як Брамс і Брукнер. Хельмесбергер також був відомим педагогом, багато його учнів – відомі

скрипалі, включаючи Ауера, Бродського, Греденера, Нікіша та багатьох інших.

П'ятий етюд має такі позначки на початку як «Air de ballet» і «Allegro con giusto». У ньому є акорди і подвійні ноти майже на кожній слабкій долі в атмосфері, схожій на танцювальну.

Специфічні засоби для лівої руки: зміна розташування жесту акорду лівої руки для кожного такту. У якості технічних задач для правої руки можна вказати переставлення смичка для акордів у кожному такті; натискання смичком має опускатися на мелодійну лінію, яка відтворюється у високій позиції на нижній струні в супроводі вищої відкритої струни.

В Етюді V викликів набагато менше, ніж в інших етюдах. Цей етюд вимагає, щоб ліва рука змінювала жест лівої руки в кожному такті. Таким чином, ліва рука повинна змінювати форму і позицію в кожному ударі в межах короткого, обмеженого часу. Це основний виклик у цьому етюді.

Права рука має подібний виклик у цьому етюді порівняно з лівою рукою. Ноти на вищих струнах і нижчих позиціях зазвичай більш виступають через вібраційну амплітуду. Однак у деяких випадках мелодійна лінія вимушена бути зіграною на нижчій струні та на вищій позиції, що проти того факту, що вона має вирізнятися краще, ніж акомпанемент.

Підводячи підсумок, п'ятий етюд можна вважати найменш складним і серед усіх шести у циклі, однак, все ще вимагає чудової координації між обома руками.

Етюд VI

Фінальний етюд присвячено Антоніо Бадзіні (1818-1897) – італійському скрипалеві, композиторові та педагогу. До кар'єри виконавця Бадзіні захопив ще в ранні роки Н. Паганіні. Ним захоплювалися Шуман та Мендельсон під час його поїздки до Німеччини. Географія його концертного турне була дуже широкою: Данія, Неаполь, Палермо, Париж, Іспанія, Нідерланди (де він завершив своє турне). Повернувшись до рідного міста – Брешиї – він присвятив решту свого життя композиції.

Шостий етюд «Остання троянда літа» підсумовує в собі техніки, які були обговорені вище, та доводить їх до піку складності. Форма етюду – тема з п'ятьма варіаціями, де також є інтродукція. Кожна варіація має свою власну характеристику, яка відображає певний технічний виклик.

Ернст позначив початок інтродукції темпом «Moderato», а вже тему «Andante non troppo». В них міститься мелодія фольклорної пісні. Технічні складності для лівої руки: перемикання тривалої верхньої ноти у двоголосній фактурі, що створює групу подвійних нот, в яких міститься та сама верхня нота (інтонаційна складність); швидкі послідовні октави і децими; піцикато лівою рукою поверх основної мелодичної лінії; мелодична лінії піцикато, а пізніше мелодії, побудована з флажолетами, у супроводі арпеджіо; подвійні ноти флажолетами; швидкі гамоподібні пасажі на одній струні; швидкі арпеджіо, які піднімаються на високі позиції; швидкі флажолетні гами. Серед спеціальних технічних задач для правої руки – перемикання правого смичка між легато та рикошетом для ламаних акордів, які повинні сформулювати приховану мелодичну лінію; послідовні акорди на рух смичка вниз; звук у флажолетних подвійних нотах; стакато для флажолетних гам; швидкі перетини струн у флажолетних гамах.

Після аналізу шести поліфонічних етюдів Ернста стає ясно, що композитор об'єднав кілька шарів технічних проблем через їхню поліфонічну природу. Багато технік є можна побачити у віртуозних скрипкових п'єсах інших композиторів. Проте в цьому циклі етюдів, Ернст нашаровує багато технічних проблем у комплексному вигляді.

В Етюді I, права рука повинна вносити тонкі налаштування кута смичка через складності кількох голосів у діагональному русі; тим часом ліва рука має

розтягнути пальці для подвійних нот і акордів, створених двома голосами. В другому етюді ліва рука має одночасно грати ноти арко та піцикато лівої руки, що вимагає розтягування трьох пальців, в той час як слабкі долі

граються смичком вгору. В Етюді III, в той час ліва рука грає обидві теми одночасно, а пізніше, поспіль подвійні ноти і акорди, права рука повинна витримати довгий смичок і розподілити його дуже точно.

Четвертий етюд вимагає від лівої руки уважності до інтонації в арпеджіо і артикуляцію, при цьому права рука повинна витримувати весь такт і постійно змінювати струни в арпеджіо. В етюді V поки постійно переміщається ліва рука для акордів, права рука повинна повернути смичок назад до нижньої струни на кожному такті. В шостому етюді поєднання віртуозних прийомів було висунуто Ернстом до максимального рівня складності.

Отож, після технічного аналізу шести поліфонічних етюдів Ернста яким видається те, як композитор розсунув межі мелодійного інструмента до максимуму його функції. Він зробив цей набір етюдів витонченим, складним і сповненим викликів.

3.2 Характеристика інтерпретацій «Останньої рози літа» Максима Венгерова та Гото Мідорі

На початку порівняльної характеристики треба сказати, що «Остання роза літа» це вірш ірландського поета Томаса Мура(1805) і покладене на музику композитором Джоном Стівенсом. Дана пісня користувалась великою популярністю не тільки в Англії, а і у всій Європі.

Ернст боровся з хворобою з середини двадцяти років, а в середині 1850-х років вона виявилася у більш гострій, хворобливій і виснажливій формі. У 1857 році його кар'єра віртуоза завершилася, хоча він продовжував писати. У 1862 році його здоров'я значно погіршилося, і в листуванні з Шарлем Галле Ернст скаржить на самопочуття, зазначаючи, що він є дуже хворим [29, с.273]. У цей період він згодом пережив більше передові медичні методи лікування, але це дало мало користі. Тепер Ернст, можливо, відчув, що у нього залишилося небагато часу, і він, принаймні, ще здатний до композиторської роботи, хотів створити щось на кшталт заповіту, щось

відображає його кар'єру та мистецтво. Одна з гіпотез що етюди, *Mehrstimmige Studien*, оскільки вони є останнім опусом для скрипки, який він коли-небудь писав, і *Le roi des aulnes* технічно є найбільш унікальною його частиною, в певній мірі можна припустити, що твір справді були його заповітом. «Остання роза літа» є одним з найскладніших творів для скрипки і являється 7 етюдом із збірки. Серед цих етюдів особливо немає рівних одному: останній з етюдів, Вступ, Тема та варіації на тему «Остання троянда літа». Ернст обговорював етюди принаймні у своєму листуванні з Йоахимом, де можна знайти певні підказки щодо підходів композитора при створенні цього етюд [31]. Є кілька причин думати, що намір Ернста з приводу цієї композиції був особливий. Твір містить кілька модифікованих прийомів поліфонічної гри, з яких більшість задумано із залученням прийому лівого піцикато або гармонік. Ці техніки були найрозвиненішими у своєму роді і зустрічаються в Темі, а також у всіх варіаціях а також у Фіналі. Як зазначав сам композитор, він складав даний твір навмисно у «радикально сучасний» спосіб, щоб відобразити віртуозний жанр, жанр, якому Ернст був відданий протягом усієї своєї кар'єри та від якого ніколи не відходив, навіть коли його стиль гри «вийшов з моди» та виконавець став отримувати критику за свій репертуар. Коли Ернст пише, що він створив «Останню троянду літа» навмисно, він міг мати на увазі не тільки спосіб, яким він її склав, а й також його призначення для його складання: як заповіт. Це, можливо, може також обумовлювати заключну роль цього етюд в опусі. У листі Ернста до Йоахіма є додаткові підказки, які свідчать про те, що сам Ернст розглядав «Останню троянду літа» як особливу композицію з особливими намірами. Говорячи про етюди, Ернст особливу увагу приділяє саме «Останній троянді літа», якщо не брати до уваги третій етюд, який очевидно згадується, оскільки він мав бути присвячений самому Йоахиму. Ернст пише: «[...] але не будь надто суворий до останнього – який складається з бравурних варіацій на: останню троянду літа [...]». Цікаво, що, як добре видно з листа, слово "не" було додано пізніше: він, здається, спочатку несвідомо випустив це під час

написання речення. Це може натякати на те, що сам Ернст справді вірив, що варіації викличуть відповідну до його наміру створити сучасну композицію реакцію інших. Таке тлумачення також підтверджується тим, що слово «суворий» підкреслено. Після опису композиції Ернст пише: «Якщо ви не можете пробачити мені їх, будь ласка, будьте так люб'язні й забудьте їх», що ще більше підтвердить цю гіпотезу. Через її просунутий зміст, який серйозно кинув виклик обмеженням інструменту, «Остання троянда літа» цілком могла відображати амбіції Ернста в його юності бути найкращим скрипалем-віртуозом. З тієї ж причини це також може бути його найважливішим внеском у скрипковий репертуар, а також єдиною з поки написаних найважливішою композицією, що розвиває техніку лівої руки піцикато і гармоніки. Якщо це дійсно так, то чому Ернста майже ніколи не асоціюють з авангардом техніки лівого піцикато та гармоніки? Одна з причин полягає в тому, що етюди не стали популярними для виконання на концертах, а значить, їх майже не помічали. Частково тому, що сам твір є дуже складним, а частково – тому, що сам композитор через хворобу перестав давати публічні концерти за декілька років до видання етюдів, а отже, не зміг належно «просувати» свій твір, виступаючи з ним на концертах. Немає відомих виступів з виконанням етюдів до смерті Ернста, і жодних перших записаних виступів. Проти етюдів спрацювало те, що, як раніше згадувалося, навіть якщо Ернст ніколи сам не відмовлявся від віртуозного стилю, історія сама по собі це зробила. Протягом кар'єри Ернста відбувалася зміна моди у музичному виконавстві, тож критики на початку 1850-х років закидали виконавцю та композитору звинувачення у тому, що він був надто віртуозним, йому бракувало глибини і що він належав до епохи, яка вже минула. Ернста все більше забували після його смерті, а з ним і його композиції, які виконувалися все рідше і рідше.

Це могло стати причиною того, чому етюдам так і не вдалося привернути багато уваги або чому вони ніколи не були адекватно проаналізовані щодо техніки лівої руки піцикато і гармоніки. Але

найважливіша причина того, чому внесок Ернста в розвиток цих прийомів пройшло майже повністю непоміченим, ймовірно, був Паганіні. Протягом своєї кар'єри Паганіні вважався як єдиним винахідником, так і розробником цієї техніки. Ці прийоми настільки «закріпилися» за його виконавською особистістю, що інші виконавці, які також використовували ці прийоми у своїй грі часто вважалися простими імітаторами. Завдяки Паганіні, Ернст став тим самим скрипалем і композитором, яким він був, і без Паганіні, навряд чи Ернст зробив би той внесок, який він зробив у розвиток піщикато лівої руки та гармоніки. У той же час, завдяки тому ж Паганіні внесок Ернста відтоді був несправедливо проігнорованим.

Складається з інтродукції, теми, 4 варіацій і коди.

Серед численних виконань вище вказаного твору найкраще належить Гото Мідорі, на початку, я хотів би звернути вашу увагу на те, що Мідорі японсько- американська скрипалька, навчалась грі на скрипці з двох років.

Концертуючи по всьому світу, вона захоплює публіку, поєднуючи витончену точність та інтимний вираз. Мідорі виступав із симфонічними оркестрами Лондона, Чикаго та Сан-Франциско, Sinfonieorchester des Bayerischen Rundfunks, Берлінською та Віденською філармонією та Камерним оркестром Малера. Співпрацювала з такими видатними музикантами, як Клаудіо Аббадо, Емануель Акс, Леонард Бернстайн, Джонатан Бісс, Константінос Карідіс, Крістоф Ешенбах, Даніель Гардінг, Пааво Ярві, Маріс Янсонс, Йо-Йо Ма, Сусанна Мелккі, Йоана Манлвіц, Антонелло Мехта, Дональд Ранніклз, Жан-Ів Тібодє та Омер Меір Велбер.

Останній запис Мідорі з концертом для скрипки Бетховена та двома романсами на фестивалі струнних струн у Люцерні був випущений у жовтні 2020 року компанією Warner Classics. Її різноманітна дискографія від Sony Classical, Ondine та Onyx включає записи Блоха, Яначека та Шостаковича та відзначений премією Греммі запис скрипкового концерту Гіндеміта з Крістофом Ешенбахом, який диригує симфонічним оркестром NDR, а також

сонати та партіти Баха для сольного фільму Kōlinen. Castle, записаний також для DVD (Accentus).

Як людина, яка глибоко віддана досягненню гуманітарних та освітніх цілей, вона заснувала кілька неприбуткових організацій. Midori & Friends надає музичні програми для молоді та громад Нью-Йорка, а японський фонд MUSIC SHARING привносить як західну класичну, так і японську музичні традиції в молоде життя Японії та всієї Азії, представляючи програми в школах, установах та лікарнях. На знак визнання її художньої та гуманітарної діяльності вона служить Посланцем миру Організації Об'єднаних Націй. На знак визнання її життєвого внеску в американську культуру, Мідорі є лауреатом нагород Центру Кеннеді, і її відзначили Йо-Йо Ма, Бетт Мідлер та Джон Літгоу, серед інших, під час церемонії нагородження у травні 2021 року у Вашингтоні, округ Колумбія.

Мідорі народилася в Осаці в 1971 році і в ранньому віці почала вчитися гри на скрипці у своєї матері Сецу Гото. У 1982 році диригент Зубін Мехта запросив тоді 11-річну Мідорі виступити з Нью-Йоркською філармонією на щорічному новорічному концерті оркестру, де було закладено фундамент для її подальшої кар'єри. Мідорі є кафедрою скрипкових студій Дороті Річард Старлінг в Інституті музики Кертіса у Філадельфії і є видатним запрошеним артистом в Інституті Пібоді Університету Джона Хопкінса.

Максим Венгеров визнаний одним із найяскравіших скрипалів світу.

З тих пір, як він почав грати на скрипці у віці чотирьох років, він перетворився з передчасно талановитої дитини у впевненого віртуоза. Після першого концерту в рідному Новосибірську у п'ятирічному віці він навчався у Галини Турчанинової, а потім у професора Захара Брона. Він здобув першу премію на конкурсі юніорів Венявського в Польщі, коли йому було всього десять років, а в 1990 році, у віці 15 років, він отримав найвищу нагороду на Міжнародному конкурсі скрипалів імені Карла Флеша. Він виступає з найпрестижнішими оркестрами по всьому світу, збираючи нагороди та нагороди, включаючи Греммі за запис концерту Бріттена у 2004 році та

Едісона за сольний запис у 2003 році, а також нагороду Gramophone Award у 1996 році.

У 2006 році він гастролював з камерним оркестром UBS Verbier Festival і виступав із концертами з творів Моцарта, Бетховена, Прокоф'єва та Шостаковича. У 2007 році він дебютував у Карнегі-холлі.

У 2013 році в Токіо стартував щорічний Фестиваль Венгеров, який включає концерти, концерти та майстер-класи. Він також гастролював у Європі, Близькому Сході, Далекому Сході та Китаї. У 2014 році Максим Венгеров продовжив навчання, отримавши диплом диригента в Московському інституті імені Іпполітова-Іванова. Останні виступи в якості соліста та/або диригента з Берлінською філармонією, Лондонським симфонічним оркестром, Симфонічним оркестром BBC, Оркестром Маріїнського театру та іншими провідними оркестрами. Протягом сезону 2014-2015 років був артистом резиденції Оксфордського університету. У січні 2015 року виступав із Нью-Йоркською філармонією та гастролював по Європі.

6 разів був номінований на премію "Греммі", а також став лауреатом премії "Греммі" у номінації "Найкращий інструментальний соліст з оркестром" (2003).

У 2005 році викладав у лондонській Королівській академії музики. У 2008 році оголосив про своє рішення призупинити виконавську кар'єру, зосередившись на педагогічній діяльності та диригуванні. Починаючи з 2011 року, повернувся на велику сцену як виконавець. У 2020 отримав звання почесного професора Петербурзької консерваторії.

Різниця інтерпретації «Останньої рози літа» виконавців найбільш виражена в темповому і ритмічному вирішенні. При чому ми може сказати про майже всі варіації у даному творі. Хочу нагадати, що початок твору має назву «Інтродукція» та темпову вказівку Moderato. Інтродукція дає виконавцям в деякій мірі свободу інтерпретації. В силу своєї популярності

твір «Остання роза літа» потерпів багато видозмін виконавцями, щоб зробити її більш ефективною.

Але якщо говорити про інші, більш строгі частини твору, можна побачити індивідуальні вирішення кожного виконавця. Так, наприклад, темпові вирішення Мідорі являють більш стримані, але строгі в ритмічних відхиленях.

Вже з самого початку можна почути більш експресивну манеру Максима Венгерова. Так вже на початку твору можна помітити, що Максим Венгерів грає весь розділ інтродукції в більш швидкому темпі, через це вона слухається на одному диханні. Вже в першому такті Венгерів не дотримується вказівок автора і грає все в одному нюансі. Так вже в інтродукції, в якій Ернст створює риси речетатива, при цьому зберігає ритмічний пульс, Мідорі в більшій степені зберігає цей пульс, завдяки якому в цьому розділі створюється більш строгий характер. Венгерів, навпроти, грає в більш вільному і ритмічному співвідношенні. Для цього виконавця присутня більша насолода деталями тексту, що робить його ритміку більш причудливою. Є деякі різниці в деталях інтродукції. Наприклад в т. 2 Венгерів не робить піано, а Мідорі навпаки дотримується текстових вказівок, через це тримає слухача в напруженості. В т. 4 можна почути складний прийом гри на скрипці – це одночасна гра «arco» і «pizz», Венгерів грає піццикато більш гучніше і грайливо, навпроти Мідорі грає тихіше і ритмічно, цим самим зберігає характер напруги. Її варіант більше підкреслює речетативність, аніж Венгерів. В середині інтродукції є вказівка «каденція», перед якою скрипаль одразу бере більш швидкий темп, через це кульмінація виглядає віртуознішою, аніж у Мідорі. У завершенні інтродукції між виконаннями скрипалів є спільний темповий план. У кожного він зберігає оригінальну трактовку і манеру виконання. В т. 17 є кульмінація всієї інтродукції перед якою Венгерів бере більше часу, через це вона звучить більш впевнено, аніж у Мідорі.

Наступний розділ під назвою «тема» має темпову вказівку «Andante non troppo». Одразу хочеться звернути увагу, що обидва скрипалі дотримуються всіх вказівок автора. Загальний темп розділу у виконавців майже однаковий – повільний, з внутрішнім рухом.

Висновки до розділу 3

ВИСНОВКИ

До дев'ятнадцятого століття композитори почали посилено підкреслювати віртуозні здібності виконавців, тенденція, що збіглася із загальним розширенням композиційних прийомів через розширену гармонію та загальне розростання музичної форми. Для скрипкового репертуару італійський скрипаль-композитор Нікколо Паганіні та моравсько-єврейський скрипаль-композитор обидва Генріх Вільгельм Ернст створили твори, напрочуд виразні й екстравагантні у своїх виконавських викликах у скрипковому виконанні. Насправді композиції Ернста такі ж складні, якщо не більше, як і композиції Паганіні. У цих композиціях ми знаходимо багато нових технік, які були не використовувався за часів Баха, або навіть у класичні та ранні романтичні епохи, такі як ліворучне піцикато, розширені віртуозні подвійні стоп-пассажі, гармоніки та гармоніки подвійної зупинки. Трансцендентна віртуозність В. Ернста здійснила один з найвагоміших внесків віденської школи до романтичної традиції скрипкового виконавства.

В даній магістерській роботі було здійснено порівняльний аналіз інтерпретаторських версій...

Підсумовуючи, можна сказати, що навіть не зважаючи на те, що інколи в цих композиціях не надто багато стилістичних чи суто музичних проблем, факт залишається фактом, що ці грандіозні твори для скрипки соло є надзвичайно вимогливими і можуть дають широке поле до дуже різних інтерпретацій. Крім того, поруч з новими прийомами скрипкової техніки, ці твори мають такі ж виклики для виконавця в акордах, як і старіші композиції наприклад, Баха, за яким необхідно уважно слідкувати під час виконання.

Незручне положення рук також створює проблеми з відкритими інтонаціями, навіть за допомогою чергування аплікатури. Не зважаючи на їх технічну вимогливість, навчання і гра на цих віртуозних соло творів Ернста не тільки дозволяє скрипалеві розширити свою техніку, а й кинути виклик собі за межі зони комфорту.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Ауер Л. Моя школа игры на скрипке. Интерпретация произведений скрипичной классики. Москва : Музыка, 1965. 271 с.
2. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Ленинград : Музгиз, 1963. 379 с.
3. Гинзбург Л. С., Григорьев В. Ю. История скрипичного искусства. Москва : Музыка, 1990. Вып. 1. 284 с.
4. Євдокимов С. А. Скрипкове виконавство : шлях від початківця до віртуоза : навч. посібник / ХДУМ ім. І. П. Котляревського. Харків, 2007. 119 с.
5. Євдокимов С. А. Звукова палітра скрипаля та ресурси її збагачення : навч. посібник. Харків : ХДУМ, 2013. 208 с.
6. Капралов А. И. Становление европейской скрипичной школы середины XIX – первой трети XX веков (Г. Венявский – Э. Изаи) : магистр. работа / Харьк. нац. ун-т искусств им. И.П. Котляревского. Харьков, 2016. 6 с.
7. Мельник А. Етюди та каприси (каприччіо) в українській скрипковій мініатюрі. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Вип. 34. / Харк. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського; ред.-упоряд. Л. В. Шаповалова. Харків : ХНУМ імені І.П. Котляревського, 2012. С. 332–344.
8. Мельник А. Тенденції жанрово-стильової динаміки української скрипкової мініатюри другої половини XX – початку XXI століть : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Харків, 2016. 261 с.
9. Назайкинский Е. В. Логика музыкальной композиции. Москва : Музыка, 1982. 319 с.
10. Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке. Москва : Владос, 2003. 248 с.
11. Нестеров С. Цикл этюдов и каприсов П. Роде в контексте истории жанра.

12. Нестеров С. Концепция и организация цикла «этюдов-каприсов»
ор. 10 Г. Венявского. URL : <https://cyberleninka.ru/article/n/kontseptsiya-i-organizatsiya-tsikla-etyudov-kaprisov-or-10-g-venyavskogo/viewer> (дата
звернення 10.05.2020)
13. Петрова Г. Генрих Вильгельм Эрнст в Петербурге: фокус
романтизма. *Музыкально-энциклопедический словарь*. Санкт-Петербург, 2013.
Т. 12: XIX век. С. 201–229.
14. Рааблен Л. Н. Жизнь замечательных скрипачей. Москва :
Музыка, 1967. 308 с.
15. Репин Вадим. URL : <https://www.belcanto.ru/repin.html> (дата
звернення 20.05.2020).
16. Скребков С. Художественные принципы музыкальных стилей.
Москва : Музыка, 1973. 446 с.
17. Стеценко В. Методика навчання гри на скрипці. Київ : Музична
Україна, 1974. 170 с.
18. Третьяченко В. Становление и развитие инструктивно-
художественных сочинений для скрипки: этюдов и каприсов. URL :
[https://www.dissercat.com/content/stanovlenie-i-razvitie-instruktivno-
khudozhestvennykh-sochinenii-dlya-skripki-etyudov-i-kapr](https://www.dissercat.com/content/stanovlenie-i-razvitie-instruktivno-khudozhestvennykh-sochinenii-dlya-skripki-etyudov-i-kapr) (дата звернення
11.05.2020).
19. Холопова В. Н. Формы музыкальных произведений: учеб. пособ.
2-е изд., испр. Санкт-Петербург : Лань, 2001. 496 с.
20. Шип С. В. Музична форма від звуку до стилю : навч. посібник.
Київ : Заповіт, 1998. 368 с.
21. Хатытова, Р.Р. Virtuoznye komponenty tematizma v skripichnykh
kaprisakh I. Paganini. *Problemy muzykal'noy nauki*. Уфа, 2010. № 2 (7).
С. 199–203.
22. Ямпольський І. Каприччіо. *Музыкальная энциклопедия*, 1974.
Т. 2. Стб. 710
23. Ямпольський І. Никколо Паганини. Москва, 1961.

24. Ballola Giovanni Carli. Bazzini, Antonio. Grove Music Online (Oxford University Press, 2001), <https://doiorg.proxy.libraries.uc.edu/10.1093/gmo/9781561592630.article.02403>
25. Beatrix B. Joachim, Joseph. Oxford Music Online Grove Music Online (Oxford University Press, 2001). URL: <https://doi-org.proxy.libraries.uc.edu/10.1093/gmo/9781561592630.article.14322>
26. Christine Hoppe, Melanie von Goldbeck, Maiko Kawabata. Exploring Virtuosities. Heinrich Wilhelm Ernst, Nineteenth-Century Musical Practices and Beyond. URL : https://books.google.com.ua/books?id=yDC9tQEACAAJ&printsec=frontcover&hl=uk&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false (дата звернення 15.05.2020)
27. Ernt's H. Grand Caprice on Schubert's Der Erlkönig, Op. 26. perfomed by Hilary Hahn. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=UWNCbpwC-PQ> (дата звернення 10.04.2020)
28. Ernt's H. Grand Caprice on Schubert's Der Erlkönig, Op. 26. perfomed by Vadim Repin. URL : <https://mp3iq.com/m/888316-vadim-repin/144132658-shubert-lesnoj-car/> (дата звернення 10.04.2020)
29. Haile M., Halle C. Life and Letters of Sir Charles Halle. Cambridge University Press (original work published in 1896). New York, 2009. 447 p.
30. Hoppe C., Goldbeck M., Kawabata M. Exploring Virtuosities. Heinrich Wilhelm Ernst, Nineteenth-Century Musical Practices and Beyond. Göttingen Studies In Musicology. (Том 10). Georg Olms Verlag, 2018. 414 p.
31. Joseph Joachim – biography and research. <https://josephjoachim.com//?s=ernst&search=Go> (дата звернення: 08.04.2022)
32. Rowe M. W. Heinrich Wilhelm Ernst: Virtuoso Violinist. New York: Routledge, 2016, P. 251.

33. Shang Jung Lin. Technical Analysis on Heinrich Wilhelm Ernst's Six Etudes for Solo Violin in Multiple Voices. In partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor Of Musical Arts in the Performance Studies Division of the College-Conservatory of Music Violin. M.M. The Boston Conservatory. 2019. URL: https://etd.ohiolink.edu/apexprod/rws_etd/send_file/send?accession=ucin1573812417187084&disposition=inline.

34. Stolba K. M. A History of the Violin Étude to About 1800 Volume I. Fort Hays Studies Series. 1968. URL: https://scholars.fhsu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1044&context=fort_hays_studies_series

35. Wilczkowski T. Heinrich Wilhelm Ernst and his Contributions to the Development of Left-hand pizzicato and Harmonics. URL: <http://www.diva-portal.org/smash/get/diva2:574710/FULLTEXT01.pdf>

36.